

القراءة النقدية الحديثة للشعر الجاهلي "قراءة وهب رومية أنموذجاً"

د/ مصطفى فتحي أبوشارب (*)

يلاحظ المتتبع لحركة النقد المعاصر أن الازدهار الذي شهدته العلوم الإنسانية عامة والذي تم بفضل الفلسفات الجديدة منذ منتصف القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين من أمثال: (داروين ، ماركس ، فرويد ، يونج ، فريزر، دوسوسير،...) قد رافقه ازدهار علاقة الأدب بهذه العلوم، وصار الحديث عن علاقة الأدب بعلم الاجتماع وعلم النفس وعلم التاريخ وعلم الأديان وعلم اللغة وغيرها حديثاً عالي النبرة يكاد يطغى على كل حديث سواه.

فقد استطاع العالم السويسري (فردينان دوسوسير) أن يؤسس – في مطلع القرن العشرين – مدرسة (جنيف) اللغوية الحديثة، "وكانت نموذجاً رائداً للعلوم الإنسانية وقدرتها على أن تصبح علوماً دقيقة تضارع العلوم الطبيعية والرياضية في خضوعها للمنهج العلمي المضبوط"[١]. بينما نشأت المدرسة الشكلية الروسية[٢] في العقدين الثاني والثالث من هذا القرن، وأخذ الشكليون يخترقون جدار الطرق التقليدية في الدراسات اللغوية والنقدية، من خلال مواجهة الآثار الأدبية نفسها، مبتعدين في دراستهم عن ظروفها

(*) أستاذ الأدب والنقد ورئيس قسم اللغة العربية بكلية الآداب – جامعة طنطا

الخارجية التي أدت إلى إنتاجها. وفي الوقت نفسه ظهر النقاد التطبيقيون[٣]، وكانوا امتداداً للنقاد التقليديين، إلا أنهم ركزوا اهتمامهم على النص ولغته أكثر من اهتمامهم بالانطباعات الشخصية المألوفة. ثم ظهرت حركة نقدية جديدة في أمريكا تحت اسم (النقد الجديد)[٤] متخذة من النص منطلقها ومرجعها وأساسها، فالنص يثبت ذاته ووجوده وقيمه ومعانيه وأبعاده من داخله دون الحاجة لأي شيء من خارجه، إذ ليس للمبدع ولا للمؤثرات التاريخية أو الاجتماعية أي علاقة في فهمه وقراءته.

ثم ازدهرت في النصف الثاني من القرن العشرين دراسة اللغة ازدهاراً مرموقاً بفضل (دوسوسير) الذي فتح أمامها الباب على مصراعيه منذ مطلع القرن. فازدهرت بازدهارها علاقة الأدب باللغة ، وكانت هذه العلاقة إيذاناً بتحول شبه حاسم في دراسة الأدب، فظهرت (الألسنية الحديثة) في نقد الأدب باتجاهاتها المختلفة: البنيوية [٥]، ومابعد البنيوية[٦]، والتفكيكية أو التشريحية[٧]، والأسلوبية[٨] وغيرها، ويخيل للرائي أن هذا الاتجاه (الحداثي) في نقد الأدب يكاد يقتلع كل ما يصادفه في طريقه من مذاهب واتجاهات مسلطاً سيف (الحداثة) على عنق كل من لا يسير في ركابه.

وقد أبدت بعض هذه الاتجاهات اهتماماً بالغاً بالقارئ والقراءة، ولكنه اهتمام ظل في حقيقة الأمر مقترناً بسلطة النص، حيث تقتصر وظيفة القراءة على فك رموز النص دون الإسهام بفاعلية في إنتاج النص أو الدلالة. ويمكن أن نلاحظ أيضاً أن اهتمام البنيوية بالقارئ جاء أساساً على حساب دور مؤلف النص. وقد أعلن (رولان بارت) ذلك صراحة عندما قال: "إن ميلاد القارئ يجب أن يكون على حساب موت المؤلف"[٩].

كما أن الاتجاهات المسماة بـــ(ما بعد البنيوية Post structuralism)، وبشكل خاص الاتجاه المسمى بـــ التفكيك) أو (التشريح

Deconstruction) قد أعلت من سلطة القراءة والقارئ؛ بل راح النقد الأدبي نفسه يعدّ ضرباً من القراءة. وكأنها نسفت أسس النص وكاتبه من جذورها. إذ اعتبرت النص غير ثابت، ويخضع لمتغيرات دائمة غير مستقرة، وأن قراءة النص تكمن في تفجير مكنوناته ومكبوتاته ومعانيه المحتملة التي لا نهاية لها، والتي تتحرك في فضاء واسع حر طليق، دونما استقرار ولا ثبات. ولكنها أفسحت المجال لما اصطلح عليه بالتناص (أي قراءة النص من خلال علاقته بالنصوص الأخرى المماثلة له).

وما أن أُعطيت هذه السلطة للقراءة حتى راحت المنابر الأدبية تتحدث عن مستويات القراءة ووظيفتها، ودور القارئ في فك النظام الشفري للنص، أو في منح المعنى له، حتى كاد يتطور علم جمال خاص بالقراءة، بل إن بعض النقاد الألمان المعاصرين[١٠] قد أعلنوا فعلاً عن ميلاد علم جمال خاص بالتلقي، أو التقبل، أطلق عليه مصطلح (نظرية التلقي أو التقبل The theory of Reception)، كما يطلق عليه (نقد استجابة القارئ Reader response criticism)، وأثبتت مشاركات النقاد في هذه النظرية أن للنص قدرة وقابلية للتأويل المتعدد لا يمكن استهلاكها.

ولا شك في أن هذه الاتجاهات في معظمها قد أعطت السلطة المطلقة (للنص) وأصبح همّ النقاد الأول الحديث عن (النص) بوصفه إبداعاً له تفرده وتميزه وخصوصيته، وأهملوا – أو كادوا يهملون – معظم الجوانب الأخرى الخاصة بالإبداع الأدبي مثل الظروف الاجتماعية والمرحلة التاريخية والدلالات السيكولوجية والإيديولوجية والفلسفية وغيرها، وهذا أمر منطقي؛ لأن القاعدة في النقد أن يلاحظ الإبداع والتفرد، أما الكشف عن القوانين المطردة في الأدب فأمر تنهض به نظرية الأدب وتاريخه .

ولم يقف النقد العربي إزاء تغيرات المشهد النقدي العالمي، سلبياً أو امتثالياً، بل كان واعياً وفاعلاً، وبشكل خاص لأبعاد هذه المناهج والمقاربات المنهجية والإجرائية، ومحاولاً بلورة رؤية نقدية – أو مجموعة رؤى نقدية – تفصح عن خصوصيته وجديته في إيصال القطيعة المعرفية التي بدأت على أيدي بعض المفكرين والنقاد النهضويين العرب إلى نهايتها المنطقية.

والمتتبع لحركة النقد العربي المعاصر يلاحظ أن (تاريخ الأدب) لم يعد يحظى باهتمام كبير من النقاد، أو هكذا يلوح في الأفق، وأن عصراً جديداً من الدراسة النقدية قد بدأ، هو عصر (النص)[١١] الذي أخذ يظهر تحت مصطلحات كثيرة نذكر منها على سبيل التمثيل: (نظرية النص)، و(علم النص)، و(البينصية)، و(النصوصية)، و(التناصية)، و...إلخ. وظهرت دراسات عديدة تتبنى هذا النهج نذكر منها على سبيل التمثيل: (نظرية النص)، و(النص المفتوح)، و(النصوصية)، و(النص الشعري) من أين وإلى أين؟ و(دينامية النص) تنظير وإنجاز، و(انفتاح النص)، و(بنية الخطاب الشعري)، و(تحليل الخطاب الشعري) و(في معرفة النص)، و(إضاءة النص)،... إلخ. وراحت كلمة (قراءات) تتوج أغلب الدراسات النقدية التطبيقية الحديثة، وخاصة تلك التي تتصدى لتحليل نص مفرد، وتسلك منحى نصياً أو أسلوبياً في النقد والتفسير والتحليل[١٢].

ولا شك في أن الحديث عن هذه المقاربات أو الاتجاهات النقدية الحديثة جميعاً مطلب يتظاهر له الباحثون، ويستحق أن تعقد له الفصول المطولة والدراسات المستقلة. ولا شك أيضاً في أن هذه الاتجاهات أسدت خدمة كبرى لعملية استنطاق النص الشعري وتحليله، وخاصة النص التراثي الذي حظي بأهمية بالغة في الحركة النقدية الحديثة، بل في الحركة الفكرية

العربية المعاصرة بعامة، واختلفت مناهج قراءته باختلاف مواقفها الفلسفية والثقافية والأيديولوجية، وبشكل خاص في تركيزها على معاينة البنية الداخلية للنص، وكشف طريقة تشكل المستويات المختلفة: المستوى الصوتي، والمستوى الصرفي، والمستوى المعجمي، والمستوى النحوي، ومستوى القول لتحليل تراكيب الجمل لمعرفة خصائصها، والمستوى الدلالي، والمستوى الرمزي، مع ملاحظة أن هذه المستويات جميعها تتأتى وتتم تقريباً في الوقت نفسه داخل نسيج الخطاب الشعري، مثل تجارب: مصطفى ناصف، ونصرت عبد الرحمن، وكمال أبو ديب، وعلي البطل، وعدنان حيدر، وريتا عوض.

إلا أن بعض هذه الاتجاهات والمقاربات، بانهماكها الكبير في فحص آليات النص الشكلية والبنيوية، عدت المستوى الدلالي للنص الأدبي – الشعري بشكل خاص – واحداً من المستويات النصية السابقة، واكتفى بعضها بملامسة المستوى الدلالي ملامسة محدودة، فيما أحجمت مقاربات أخرى عن الاقتراب من تحليل المعنى والدلالة بشكل لافت للنظر، انطلاقاً من فكرة أن النص الأدبي، الشعري خاصة، هو بنية ألسنية (لغوية) مكتفية بذاتها، وليست بحاجة إلى الإحالة إلى أي مرجع خارجي، أو وقوف أمام دلالة أو معنى محدد.

ولذا، باتت الحاجة ماسة لضمان تأسيس مقاربة أو مجموعة من المقاربات الدلالية التي تهدف إلى ردم هذه الثغرة، والاتجاه صوب استنطاق المعنى والدلالة في الخطاب الأدبي عموماً، والخطاب الشعري بشكل خاص[١٣]؛ لأن فقر الدلالة الإنسانية والمضمون الاجتماعي في الأدب يمسخ اللغة ويفرغها من مخزونها التاريخي الاجتماعي، وينتهي بها إلى ضمور

شديد في وظيفتها، وقصور في طاقاتها، فتغدو أداة للتدابر والتقاطع وتأكيد الذات والانفصال بدلاً من أن تكون أداة تربط البشر بروابط حميمة[١٤]. كما أن النص الشعري الخلاّق، هو بالتأكيد نص مفتوح، وتعددي، ومتعدٍ في آنٍ واحد، إنه نص حرباوي وزئبقي لا يمكن الإمساك به، وإضافة إلى ذلك فهو نص تخيلي منسوج من مجموعة من الدوال والمدلولات بطريقة لا يمكن حصرها أو تحديدها دائماً، تخرج على حدود الممكن وتسبر أغوار الدلالات المعجمية لتسبح في فضاء رحب من الاحتمالات والإمكانات، أو على حد تعبير الدكتور (كمال أبو ديب): "إن النص الشعري المتميز هو – باستمرار – نص من الاحتمالات والإمكانات، لا نص تقريري، نص يمتلك أبعاداً لا تتكشف أبداً، وأبعاداً لا تتكشف إلا بعد لأي، وأبعاداً تتكشف خطوة خطوة"[١٥].

وعلى هذا الأساس تظل مهمة النقد تتمثل دائماً في محاولة اقتناص ما هو ممكن من المعنى والدلالة، عبر مختلف الوسائل والأدوات والاستراتيجيات. فالدلالة لا يمكن أن تمنح نفسها بسهولة لمن يعتقد أنه يستطيع العثور عليها في البنية النصية وحدها، وهي أيضاً لا تختفي تحت طبقات النص أو خارجه فقط، ولا تكتفي بمعانقة قصد الشاعر أو قراءة المتلقي الإنتاجية فقط. إنها تتشظى في كل هذه المستويات وغيرها، وعلى الناقد أن يقبل الدخول في لعبة ملاحقة تجليات المعنى والدلالة في كل مظهر نصي، أو خارج نصي مهما كان عابراً وعرضياً. ومما يكسب لعبة البحث هذه طرافة وحيوية أن تظل لعبة دائرية لا تنتهي. وهذا ما يمنح المشروع النقدي انفتاحه وتواصله وتطوره، إذ لن يستطيع ناقد أو قارئ أن يقطع على الآخرين طريق البحث والاكتشاف المتجدد كل يوم، ما دامت بعض طبقات المعنى والدلالة تظل على الدوام غير مكتشفة بعد، وتظل تنتظر أجيالاً من

القراء والنقاد الذين يحاولون أن ينقلوا المعنى والدلالة من حالة الوجود بالقوة إلى حالة الوجود بالفعل، كما يذهب إلى ذلك المناطقة[١٦].

إن مفهوم (القراءة) – بما يحيل عليه الآن في الفكر المعاصر بعامة وفي ميدان النقد الأدبي على وجه الخصوص– قد كثر الخوض فيه، وتعددت الرؤى حوله، وتباينت آراء النقاد والدارسين حول الكيفية التي بواسطتها يتم تناول النص الأدبي وقراءته وتحليله، والوقوف على عناصره الدلالية بوصفه عملاً إبداعياً فيه من الخفاء والعمق المعرفي وفيه من دقة الصنعة ما يثير كثيراً من إشكاليات القراءة.

ومن هنا ارتهنت القراءة إلى ثلاثية لم تستطع الفكاك منها مع ما يراد لها في كل محاولة تنزع إلى تحريرها ما أمكن من القيود، هي ثلاثية: (الضم والنطق والإبلاغ) على مستوى الجذر اللغوي والاستعمال العربي لمادة (قرأ) بحسب ما يؤكد جابر عصفور. ويؤكد أيضاً أن هذه المدلولات الثلاثة تتجاوب مع التصور المعاصر للقراءة، ذلك التصور الذي يجعل منها عملية (هرمونيطيقية) بما تحمله هذه اللفظة اليونانية الأصل التي ترتبط بالفعل الذي يقوم معناه القديم على أبعاد ثلاثة. يتصل أولها بمعنى التلفظ والنطق وتحويل المكتوب إلى منطوق؛ فيرادف المعنى المباشر للقراءة من حيث هي أداء لمعنى وإبلاغ له. ويتصل ثانيها بالشرح والتوضيح وتحويل الغامض المبهم إلى واضح جلي، أو الكشف عما يقع في الدلالة الظاهرة من دلالة باطنة. ويتصل ثالثها بالترجمة من لغة إلى أخرى على نحو لا يفارق البعدين السابقين في الدلالة الأصلية التي يشير فيها الفعل اليوناني القديم إلى نشاط إنتاج الخطاب، تماماً مثلما يشير إلى فهم هذا الخطاب، على نحو يقرن معنى

هذا الفعل بعملية التفسير والتأويل، ويقرن معناهما بالفعل والكشف والتعرف داخل المعنى المعاصر لمصطلح القراءة[١٧].

فالقراءة إذن ما هي إلا محاولة فهم المحتوى والتعرف على المضمون وكشف المغزى الكامن في النص الأدبي وإضاءته. والإضاءة "تعني ببساطة إلقاء الضوء على مناطق مظلمة في النص المبدع، أي تحقيق درجة أكبر من وضوح رؤية المتلقي للنص، وهذا يعني أن المناطق التي تم إضاءتها نقدياً من نص ما كانت مبهمة أو غامضة أو غير محددة"[١٨].

إلا أن الناقد لا يقف أمام هذا النص بوصفه وثناً قائماً بذاته، لا يمكن له أن يحيد عنه، إنه لا يتطلع إليه بوصفه شيئا مكتفيا بذاته، بل بوصفه بنية جمالية لا يمكن أن تجد تحقيقها إلا عبر عملية إيصال علائقية وعلاقة حوارية جدلية، صريحة أو ضمنية، يسعى فيها الناقد إلى استكناه الخيوط السرية التي تشد النص إلى سياقه ومرجعه الخارجيين: التاريخ، والواقع، والمبدع، والقارئ، ومنظومة القيم الاجتماعية والأيديولوجية، واللغة، والتراث، وكل الأشياء المادية والروحية المرئية وغير المرئية التي تقف خارج النص وتتشكل فنياً داخله على مستوى التناص، بوصفها مكونات نصية داخلية لا بوصفها مقولات مجردة، أو مظاهر معنوية معزولة عن تشكلها الجمالي والبنائي داخل فضاء النص. وعبر هذا الاشتباك بين شفرات النص الخاصة ورموزه من جهة وبين وعي الناقد الحاذق تتحقق صيغة جدلية لتجلي النص في فضائه الإبداعي الحقيقي، وتتكشف في الوقت ذاته الإمكانات اللانهائية لتعددية الرؤى والأصوات والقراءات والدلالات داخل فضاء النص الشعري بصفة خاصة[١٩].

إن هذه النظرة لا غنى عنها في فهم كثير من نصوص شعرنا القديم، الشعر الجاهلي على وجه التحديد، بعد أن ضاعت من أيدينا الخلفية الثقافية

التي كانت موجودة في عقول معاصريه، وهي محاولة مشروعة – من ناحية المبدأ – لإعادة قراءة هذا الشعر ما دامت تهدف إلى إضاءته وليس إضاعته.

وفي ضوء هذا التصور تتجلى نظرة الدكتور (وهب أحمد رومية) إلى النص الشعري الجاهلي – بوصفه (بنية لغوية معرفية) في كتابه (شعرنا القديم والنقد الجديد)[٢٠] الذي نشر في الكويت أوائل سنة ١٩٩٦م. فهو يصدر في هذه الدراسة مؤمناً بأن الشعر تعبير عن تجارب البشر وتصوير لها وموقف منها، مع ملاحظة أمرين اثنين هما: كيفية القول الشعري الغامض البوَّاح معاً في آن، وعمق التجارب الإنسانية وتعقيدها مهما بدت مناقضة لهذا العمق والتعقيد أو موحية بغيرهما؛ لذا فهو يبني بحثه على فرضين علميين: يتصل أولهما بالنقد العربي المعاصر، وما آل إليه في الوقت الراهن. أما الفرض الثاني فيقوم على اعتقاد بأن شعرنا القديم شعر غامض وبوَّاح في آن، خلافاً لما شاع في أوساط أكثر الدارسين. ومصدر غموضه ليس ألفاظه وتراكيبه، بل موضوعاته وأغراضه، وتحديداً دلالته الرمزية؛ ولذا فهو صالح – ككل شعر عظيم – لقراءات متعددة تفك رموزه ليبوح بثرائه الباهر[٢١]، ولكن هذه القراءات مقننة بشروط شتى – كما سنرى بعد قليل – تعصمها من أن تكون لغوا أو هذيانا.

وتأسيساً على هذين الفرضين قسَّم بحثه إلى بابين: سمَّى الأول (الحداثة المموهة) لاختبار الفرض العلمي الأول على مستوى النظر والتطبيق، وخص الفصل الأول منه بدراسة نظرية حول (العلاقة بين الشعر والنقد) محاولاً الإجابة عن ثلاثة أسئلة: أهي أزمة مجتمع؟ أم أزمة ثقافة؟ أم أزمة نقد؟ ثم بيَّن أهمية (موقف الناقد) لا من أدواته وحدها، بل من قضايا الأدب وقضايا المجتمع أيضاً، وأثار مشكلة (الثقة) بالذات الفردية

والاجتماعية من خلال مناقشته فكرة (الانحياز المنهجي) أو شطط الاستعارة من الآخر.

أما الفصل الثاني فخصّه بالدراسة التطبيقية وجعل عنوانه: (رؤية تقويمية لموقف المدرسة الأسطورية في نقد شعرنا القديم) متخذاً من هذا النقد الأسطوري نموذجاً للحداثة المموهة، فنظر في أصوله النظرية وتطبيقاته على شعرنا القديم محللاً وناقداً لأهم الدراسات التي تناولت الشعر الجاهلي في ضوء هذا النقد. وأبرزها دراستا الدكتور نصرت عبد الرحمن (الصورة الفنية في الشعر الجاهلي)، و(الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي) ودراسة كلٍ من: الدكتور إبراهيم عبد الرحمن (الشعر الجاهلي: قضاياه الفنية والموضوعية)، والدكتور علي البطل (الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري)، والدكتور أحمد كمال زكي (التفسير الأسطوري للشعر القديم)، والدكتور عبد القادر الرباعي (دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي)، والدكتور مصطفى الشورى (الشعر الجاهلي تفسير أسطوري)، وناقشها جميعاً مناقشة تحليلية يحكمها الاستقصاء والتدقيق والنقد، مستنداً إلى مفهوم محدد للشعر، ومعرفة واسعة لتاريخ الشعر العربي، وأشار إشارات مقتضبة في بعض المواضع إلى مصادر التفسير الأسطوري. وفي نهاية هذا الباب أثبت تقويماً شاملاً لهذا المذهب مبرزاً أهم عيوبه التي تتجلى في كونه مذهبا لا تاريخيا، ومذهبا لا فنيا، بالإضافة إلى ما اعترى تطبيقه من اضطراب في فهمه، وارتداد به إلى مفهوم سطحي زاده سوءاً، ومن غموض ماهية المادة التي عالجها هؤلاء الدارسون في أذهان بعضهم.

واختبر الفرض العلمي الثاني في الباب الثاني من الدراسة إذ جعل عنوانه (محاولات جديدة في تفسير شعرنا القديم)، وقسمه إلى مدخل

وفصلين. تناول في المدخل (أغراض أم رموز؟) مسألة الأغراض الشعرية ورمزية بعضها كالغزل والأطلال والظعائن ولوحة الصيد وسواها، وبيَّن – بوضوح – القصور الذي تورطت فيه أجيال من الباحثين حين فسروا هذا الشعر تفسيراً سطحياً، فقصروا حديثهم على (دلالته التاريخية النسبية) وأغفلوا إغفالاً شبه تام (دلالته الإنسانية الخالدة) التي لا تكشفها إلا المدارسة المتأنية الصابرة التي تمتلك تصوراً دقيقاً لوظيفة الأدب وطبيعة كل عصر.

أما الفصل الأول من هذا الباب فجعل عنوانه: (رؤية الذات في القصيدة العربية القديمة) وقدَّم فيه محاولات قرائية جديدة لعدد من نصوص الشعر الجاهلي الكاشفة عن هذه الرؤية. وقد تبيَّن له أن رؤية الذات تنتشر في أودية هذا الشعر وشعابه، ولا يقتصر ظهورها على ما عرف بمصطلح (المقدمة) عند الباحثين. كما بدا له أن رؤية الذات مراوغة ترامقنا النظر حيناً وتخاتلنا أحياناً وتتلفع بغموض الشعر معظم الأحيان، ومن ثم جعل الحديث عنها قسمين: الذات المقنَّعة والذات السافرة.

أما الفصل الثاني فجعل عنوانه (رؤية الكون في القصيدة العربية القديمة) وأدار تطبيقاته فيه حول نصوص من الشعر الجاهلي لفرط اقتناعه بمنهجه ودلالة هذه النصوص عليه. و تبين له أن رؤية الكون أشد معاسرة وغموضاً، ولكنها أعظم فتنة وأوغل في القلب؛ لأنها تكشف عن قضايا أهمَّت الشعراء الجاهليين مثل: (مشكلة الانتماء أو الهوية)، و(مشكلة الموت)، و(مشكلة الحياة)، و(قضية المبدأ أو الهدف)، وهي مشكلات تلتوي فيها الدروب ويكثر فيها العثار، ولكن الباحث شحذ نفسه بالصبر والإخلاص والقراءة المتأنية حتى تكشَّفت له هذه القضايا. وطوى الحديث بخاتمة موجزة جمع فيها الزاد الذي جناه من هذه الرحلة الشاقة في مجاهل الشعر الجاهلي.

وكان عليّ أن أسبر معه أغوار هذه الدروب والمجاهل كلها، ولكنها مهمة ليست باليسيرة، ورحلة شائكة معقدة مخاضها عسير محفوف بالمخاطر وبكثير من مصاعب الطريق ومطاويه، خاصة في مثل هذه الصفحات الموجزة التي أحبِّرها لتكون مدخلاً إلى إحدى مقاصير نقدنا المعاصر.

لذا سأكتفي بالإشارة إلى تصور الدكتور (وهب رومية) لمفهوم (القراءة) النقدية المعاصر، وأغلب ظني أن تصوره سيلتقي في جوانب كثيرة مع ما ذكرناه سابقاً. كما سأكتفي بعرض واحدة من قراءاته للنص الشعري الجاهلي مثبتاً ما لها وهو كثير جداً ، وما عليها وهو ليس بالقليل.

يرى الدكتور (وهب رومية) أن مفهوم (القراءة) المعاصر مقترن بالاكتشاف وإعادة إنتاج المعرفة، وهو لذلك مفهوم خصب يمتد من (التفسير) إلى (التأويل)، ويؤكد أن الذات القارئة فيه لا تقل أهمية عن الموضوع المقروء، ويكشف بوضوح عن أهمية طبيعة المعرفة التي تصل القارئ بالنص. وفي ضوء هذا المفهوم تكون النصوص الشعرية خاصة – والنصوص الإبداعية عامة وكثير من النصوص غير الإبداعية – (نصوصاً مفتوحة) قابلة لمستويات متعددة من القراءة تختلف باختلاف الذات القارئة وشروطها التاريخية، وهذا يؤكد صفة (النسبية) في القراءة التي لا تناقض صفة (الموضوعية) إذا حددنا للقراءة الصحيحة جملة من الشروط، ولعل من أهمها أن نحاول فهم معاني كلمات النص فهماً تاريخياً أولاً، وهذا مطلب عزيز المنال، كما يرى الدكتور (وهب) أن المكتبة العربية – على كثرة ما فيها من المعاجم – ليس فيها معجم تاريخي واحد؛ ولذا يبدو الشرط الثاني مكملاً للأول وسياجاً له يحول دون الوقوع في الخطأ، وهذا الشرط هو التحليل التاريخي، أي ربط النص بسياقه التاريخي، فمعرفة هذا السياق

بأبعاده السياسية والثقافية والاجتماعية و... إلخ، ضرورية لفهم النص. وهذا يعني أن للمرحلة الأولى من القراءة – وهي مرحلة التفسير – سبيلين: الأول (لساني) يقوم على الخطأ والصواب في معرفة معاني الكلمات، والثاني (تاريخي) يجعل المعرفة الصحيحة مرهونة بمعرفة السياق التاريخي الخاص. وثالث هذه الشروط يقتضي أن تسبق مرحلة (التفسير) مرحلة (التأويل)، وهي المرحلة التي يدخل فيها القارئ ونصه في حالة (الحوار)، وكل فهم عميق للنص هو التقاء بين خطابين – بين خطاب الذات القارئة المضمر وخطاب الموضوع المقروء – أي هو حوار بينهما. ويرى كثير من النقاد والمعنيين بشؤون القراءة ومشاكلها أن (التأويل) شرط لبقاء الخطاب المقروء وشرط لبقاء الخطاب الحالي.

وينبغي أن نتذكر أن ليس ثمة قراءة بريئة، أو قراءة تبدأ من درجة الصفر، وليس هناك قراءة مكتملة تامة الوفاء، بل هنالك قراءات بعضها أوفى من بعضها الآخر، وأن الاختلاف بين هذه القراءات – أو التأويلات – هو خلاف في (الدرجة) لا في (الصفة)... وآخر هذه الشروط التي يشترطها الباحثون لصحة القراءة التراجع عن أي رأي أو تأويل إذا ثبت بطلانه أو عدم صحته[٢٢].

ومن هنا يمكننا القول بأن هناك اختلافاً واضح المعالم بين النظرات التحليلية القديمة للنصوص التي تعتمد على تلمس بعض مواطن الجمال في النص عن طريق تصيّد الجمل والعبارات التي تتحقق فيها المصطلحات البلاغية والبيانية وبين القراءات النقدية الحديثة التي تنظر إلى النص على أنه كيان لغوي وحيّز شعري ضمن شبكة من الطاقات الدلالية والصوتية والنفسية... إلخ. ويمكننا القول أيضا بأن مفهوم (القراءة) أصبح مرتبطاً

ارتباطاً عضوياً بمفهوم (الدلالة)، بحيث لا غنى للقراءة – من أي نوع – عن الدلالة. بل أبعد من ذلك نستطيع القول: إن القراءة هي إنتاج دلالة على نحو ما، سواء أكانت تلك الدلالة مستظهرة من النص عن طريق قارئه أم أضافها القارئ، لكن ذلك في النهاية بفضل النص الذي حفز القارئ إلى إنتاجها دون غيرها[٢٣].

ويرى الدكتور (وهب رومية) أيضا أن الشعر يُحَدُّ بأمور نابعة منه بوصفه نظاماً رمزياً ثانوياً ينتمي إلى نظام متميز هو نظام الفن... وينبغي أن تكون دراسة شعرنا الجاهلي بصفته نصوصاً، سواء أكانت هذه النصوص قصائد أم مقطعات، لا بصفته (أغراضا). وعلى دارسيه أن يبحثوا عن مقولة كل نص، أي عن الموقف الشعري في النص، وكيفية حيازته للعالم جمالياً. وعلى كل دراسة تخفق في اكتشاف (المقولة) أو (الموقف) وترى ذلك أمراً عسير المنال أن تكفّ عن ادعاء قراءة النص[٢٤].

ومن الأفضل أن نشير – في هذا الموضع – إلى أن هنالك عددا من دارسي هذا الشعر راحوا يؤسسون نظرة جديدة إليه تدرسه بوصفه قصائد لا أغراضا شعرية، ويُعَدُّ كتاب لطفي عبد البديع (اللغة والأدب)، وكتابا مصطفى ناصف (دراسة الأدب العربي القديم)، و(قراءة ثانية لشعرنا القديم)، ودراسة كمال أبو ديب (الرؤى المقنّعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي)، ودراسة ريتا عوض (بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس) جهودا متميزة في هذا المضمار.

فالقراءة الجادة لهذا الشعر تشترط أن يتزود دارسه بخبرة الماضي وثقافة الحاضر، وأي دراسة تسقط من حسابها الخبرة الواسعة العميقة بهذا الشعر وظواهره وتياراته ومذاهبه في التصوير والتعبير، أو تسقط من

حسابها المعرفة الأدبية الضخمة المعاصرة، ستكون بالضرورة – حسب تعبير الدكتور وهب رومية – (دراسة عرجاء)[٢٥].

وعلى هذا النحو نرى ناقدنا يصطنع لنفسه مفهوم القراءة المعاصر الذي لا يكتفي بالشرح والتفسير بل يتسع ويتعمق ليصل إلى تأويل كثير من أغراض هذا الشعر أو رموزه.

ولا ضير أن نتذكر بعض ما نعرف، فالدكتور (نجيب البهبيتي) في كتابه (تاريخ الشعر العربي)[٢٦] التفت التفاتة قيّمة إلى رمزية الأغراض الشعرية المختلفة. كما يرى الدكتور (إبراهيم عبد الرحمن) أن الشكل الموضوعي الذي استقرت عليه القصيدة القديمة بأشكالها المختلفة،لم يكن سوى وسيلة فنية ومجازية يوظفها الشاعر في التعبير عن قضايا كانت تشغل تفكيره، وبذلك تتحول القصيدة القديمة بعناصرها الشكلية وأغراضها وتقاليدها الفنية إلى بناء رمزي متكامل، متنوع الأدوات والوسائل والأهداف، يحكمه هذا التوتر العام الذي كان يقوم في نفوسهم بين الحياة ومظاهرها المختلفة؛ فكان توتراً بين الحياة والموت، أو إرادة البقاء وإرادة الفناء؛ كما كان توتراً بين الذات والمجتمع، أو بين الذات والقبيلة؛ وتوتراً بين الماضي والحاضر، على نحو ما يتمثل في الوقوف على الطلل، والغزل والظعن، ووصف الحيوان، والمديح والهجاء والرثاء، وغير ذلك من أغراض القصيدة الجاهلية، وقد أكد ذلك تطبيقا على معلقتي امرئ القيس وعنترة[٢٧].

وأشار أستاذنا الدكتور (محمد زكي العشماوي) إلى أن الأغراض الشعرية في القصيدة الجاهلية لم تكن مقصودة لذاتها، وخاصة إذا ربطناها بالموقف النفسي العام والتمسنا الانفعال السائد الذي يغمرها أو يسيطر عليها.

وطبّق ذلك بالفعل على نصوص جاهلية، ففي قراءته لمعلقة لبيد بن ربيعة؛ رأى أن كل لوحات القصيدة ترمز إلى الإحساس بالصراع بين الحياة والموت، فيقول – منذ أكثر من نصف قرن: "من أجل ذلك أبحنا لأنفسنا أن نتخذ في تفسيرنا لهذا الشعر منهجاً آخر غير المنهج الذي اعتاد قراء الشعر القديم أن يتخذوه، فهم يكتفون في شرحهم للقصيدة وتفسيرهم لأبياتها بالمعنى الظاهري القريب، ولقد يحق لهم أن يسلكوا هذه السبيل لو أن ما بين أيديهم من الشعر يقف عند هذه الحدود القريبة الجزئية، أما إذا كان في القصيدة من وسائل الإيحاء والتعبير ما يمكّننا من الوصول إلى أبعاد أخرى فلا يجوز أن نكتفي في قراءتنا للقصيدة بالمنهج التقليدي وحده.

وإذا كان المنهج الذي اخترناه لدراسة هذه القصيدة يقوم أساسا على دراسة الصور مجتمعة، وعلى محاولة الكشف عن معنى أعمق من المعنى الظاهري فما ذلك لرغبة منا في إقحام منهج لا يمت بسبب وثيق إلى روح الشعر الذي ندرسه وإنما اتجاه القصيدة ذاتها وطريقتها في التصوير هو الذي يملي علينا هذا المنهج أو ذاك. وليس معنى هذا أن كل ما بين أيدينا من صور في هذه القصيدة من هذا النوع الذي يحتاج إلى الكشف عن بعد ثان أو ثالث، فمن الجائز أن تلتقي بكثير من الصور التي لا تحتمل في تأويلها غير المعنى القريب، عندئذ يكون من التعسف أن نذهب في تأويلها إلى أبعد مما تحتمل. ومرد الأمر دائماً للسياق بين أيدينا وطريقته في التصوير"[٢٨].

وفي رأيي أن منهج الدكتور (وهب رومية) في قراءته للشعر الجاهلي لا يختلف كثيراً عن منهج الدكتور (إبراهيم عبد الرحمن) كما أنه لا يختلف أيضا عن منهج الدكتور (العشماوي) الذي استنبطه منذ أكثر من نصف قرن، ولكنه على ما يبدو استفاد كثيرا من تجارب النقاد الحداثيين في العقدين الأخيرين من القرن الماضي على الرغم من تحفّظه الشديد من

حداثتهم، فنراه يقترح مصطلحا جديدا (رؤية الذات)، من همِّه أن يعيد النظر في القصيدة العربية القديمة وينظر إليها نظرة جديدة تختلف عن ضرائرها السابقات.

فنراه يتوقف – على سبيل المثال – عند قصيدة (المثقِّب العبدي)[٢٩] النونية التي مطلعها:

أَفَاطِـــمُ قَـــبْلَ بَيْنِكِ مَتِّعِينِي وَمَنْعُكِ ما ســـألتُ كَـأَنْ تَبِينِي

التي استحسنها (أبو عمرو بن العلاء)، وقال عنها: "لو كان الشعر مثلها لوجب على الناس أن يتعلّموه"[٣٠]. وقد استحسنها أيضاً الدكتور (وهب) منذ زمنٍ وأشار إلى ذلك عند تحليله للقصيدة، فقال: "وكنت منذ زمنٍ بعيد استحسنت هذه القصيدة، وكتبت مبينا وحدة موقفها النفسي على كثرة موضوعاتها وتباعدها، فليست تلك الموضوعات سوى أقنعة فنية مختلفة يتراءى من ورائها جميعا موقف نفسي واحد تبعثه في النفس علاقة (الصداقة) المضطربة بين الشاعر وصديقه عمرو"[٣١].

هكذا كانت رؤيته السابقة للقصيدة، واليوم يستأنف النظر فيها، وجاءت نظرته الحالية مكمِّلة لنظرته السابقة ولكنها مختلفة عنها في فهم طبيعة الموقف النفسي، وفي التركيز على موضوع الناقة دون سواه. والقصيدة كاملة وردت في (المفضّليات)، ووردت أيضا في (المنتخب في محاسن أشعار العرب) المنسوب للثعالبي.

وهذه القصيدة كما أعجبت القدماء فإنها أعجبت المحدثين أيضا، فقرأها الدكتور (طه حسين) في (حديث الأربعاء)، والدكتور (محمد بدري عبد الجليل) في (براعة الاستهلال)، وقرأها أخيرا الدكتور (وهب رومية) قراءة معاصرة في (شعرنا القديم والنقد الجديد). ولا شك في أن الأعمال

الأدبية التي تهفو إليها النفوس؛ فتطالعها فترة بعد فترة لتجد فيها في كل مرة ما لم تجده قبلا، وتلك التي تقر لها العيون فترنو إليها دون أن يصيبها كلل أو ملل لتتملى فيها ما يبعث على استبطان ما بها بعدا، هي الأعمال الخالدة التي تظل حيّة على مرّ الأيام.

إن سرّ إعجابنا بهذه الأعمال الشعرية الخالدة يكمن في أننا لا نستطيع أن ننتهي بها إلى شاعر معروف واضح الخصال بيِّن الشخصية، كما أن فيها عظمة تأتيها من هذا القدم الذي يخفي علينا مصدره إخفاء، ويخيل إلينا أن صوت الصحراء، أو صوت الساحل، أو صوت جيل بأسره من أجيال الناس، كان قويا ملحا، فطبع نفسه على الزمن، وفرض نفسه على ذاكرة الأجيال فرضا[٣٢].

ومن ثم ليس غريبا أن تتعدد قراءات النقاد لهذه القصيدة، ويهمنا هنا التركيز على قراءة الدكتور (وهب رومية) الأخيرة، فقد حاول أن يصنفها ضمن (رؤية الذات المقنّعة)، أو تحديدا (الذات وغموض الزمان)، حيث تتراءى الذات في هذه القصيدة مقنّعة تعبر عن نفسها من وراء قناع موضوعي أو معادل شعري هو (الناقة) – بحسب قوله:

"في هذه القصيدة الشاعر يحاور ناقته، أو يلتفت إلى واقعها النفسي بما يعتلج فيه من المشاعر و الأحاسيس... نحن هنا أمام ناقة تحاور صاحبها، وتتأوه وتتوجع بما نزل بها كالرجل الحزين. وينبغي أن تستوقفنا هذه الصورة، فليس في الشعر الجاهلي كله – فيما أعرف – تشبيه للناقة بالرجل إلا في هذا البيت. وليس هذا الرجل – عند التحقيق – سوى المثقِّب نفسه. وهي تشكو ظلم صاحبها وعدم إشفاقه عليها، وتستنكر سلوكه استنكاراً ساخطاً تسري فيه روح العتاب، وقدر غير يسير من التأفف والضجر. لقد

تنامت صورة (الناقة) في النص، وتحوّلت تحوّلاً خليقاً بالإعجاب والتأمل، فبدت أول أمرها صامتة ثم بدأ تأوّهها كالرجل المحزون، ثم تحرّرت من العجمة، وسقط جدارها الحاجز بينها وبين صاحبها، فإذا هي تحاوره في أمره وأمرها متذمرة متأفّفة يرهقها التفكير في الغاية الغامضة التي لا تعرفها، ولكنها لا تكف عن الرحيل في سبيلها فهي في حركة لا تهدأ ولا تتوقف، يقول:

إذا ما قُمْتُ أَرْحَلُهَا بِلَيـــــلٍ تأوَّهُ آهَـــةَ الرَّجـلِ الحــزين
تقـــولُ إذا دَرَأتُ لَهـــا وضيني أهذا دِينُـــــهُ أبـــــدَاً وديني
أَكُلَّ الدَّهْــرِ حِـــلّ وارْتِحَـــالٌ أَمَا يُبْقِــي عَلَيَّ ومـــا يَقِينــي

وليس هذا الموقف النفسي المضطرب المتلجلج الذي يكتنفه الغموض والسأم سوى موقف الشاعر نفسه، فكأنه قد قام بما يشبه الاستدارة، فاتخذ من الناقة معادلا شعرياً له في لفتة فنية ماكرة، وفي لفتة فنية أخرى هي أدق وأخفى راح يزاحم المعادل الشعري أو يتسلّط عليه، دون أن ينفيه في صورة الرجل الحزين. فممّ كان (المثقِّب) يشكو؟ وما سبب هذا العتاب الساخط الحزين الذي يتردد في أجزاء القصيدة كلها في مواقف حوارية مرهقة يلوذ أحد طرفيها بالصمت دائماً، فكأن الطرف الأول يحاور شبحاً غامضاً نشعر بوجوده المتسلط، ولكننا لا نسمع له صوتاً"[٣٣]. ثم ينتقل بعد ذلك إلى مقدمة القصيدة، ولم يتوقف طويلاً عند هذه الأبيات:

أَفَاطِـمُ قَـــــبْلَ بَيْنِكِ مَتِّعِينِي وَمَنْعُكِ ما سألتُ كَـأَنْ تَبِينِي
فَلا تَعِدِي مواعــــدَ كاذِباتٍ تَمُرُّ بِهـَا رِيَاحُ الصَّيْفِ دُونِي
فَإنِّي لَوْ تُخَالِفُنِي شِمَالِــــي خِـلافَكِ مَا وَصَلْتُ بِها يَمِينِي
إذاً لَقَطَعْتُهـــَا وَلَقُلْــتُ: بِينِي كذلكِ أَجْتَـــوِي مَنْ يَجْتَوِيْنِــي

بيد أنه يعلق عليها قائلاً: "إنه عتاب ساخط حزين، بعيد عن روح الغزل كل البعد، عتاب يكاد ينفجر وتضيء شرارته. وليس من سبب لهذا الضيق والتذمر والشكوى سوى الغموض. ولنقل هنا غموض موقف فاطمة منه. وهو موقف يوشك أن يكون، بما فيه من العتاب والشكوى والغموض والإحساس بالظلم، صورة دقيقة من موقف (الناقة) من الشاعر. وهو في حديثه عن نساء الظعن يثير معاني الظلم والحب والقطيعة ويقرن هذه المعاني كما فعل منذ قليل بتهديد يسري فيه الإحساس بالعجز والخضوع فيجوّفه، ويحيله إلى رماد من الشكوى:

وَهُنَّ على الرَّجائِزِ وَاكِنَاتٌ قَوَاتِلُ كل أَشْجَعَ مُستَكِينِ
وَهُنَّ على الظِّلامِ مُطلَّباتٌ طَويلاتُ الذَّوائب والقُرونِ
فَقُلْتُ لِبَعْضِهِنَّ، وشُدَّ رَحْلِي لِهَاجِرَةٍ نَصَبْتُ لها جَبِيني
لَعَلَّكِ إنْ صَرَمْتِ الْحَبْلَ مِنِّي كَذَاكِ أَكُونُ، مُصْحِبَتِي قَرُونِي

إنه لا يبادر إلى القطيعة، ولكنه يردّ عليها إذا وقعت بقطيعة مثلها"[٣٤].

ثم يقول: "لقد قلت إن ناقة (المثقِّب) هي معادل شعري له، وهذا يعني أن ملامحها العامة ينبغي أن تعبر رمزياً عنه دون أن تفقد وجودها الموضوعي. لقد عبّر الشاعر تعبيراً صريحاً لا غموض فيه أنه مهموم مؤرق، أرقه الغموض واشتباه الأمور عليه، فليس يعرف ما يخبِّئ له (الزمان)، وقد أرمضه هذا الزمان وأرهقه في واحد من تجلّياته على نحو ما يظهر في الموقف العاطفي. وأعلن أيضاً أن وسيلته للتحرر من همومه وأرقه – كما هو مألوف لدى الشعراء الجاهليين – هي الناقة "**فسل الهم عنك بذات لوث**". فكيف تستطيع هذه الناقة أن تحرر صاحبها من آلام الزمان

وغموضه؟ وإذا كان الزمان قاسياً صلباً تكرّ أيامه ولياليه دون أن يلتفت إلى الوراء، فليس أمام هذه الناقة إلا أن تكون صلبة قاسية تمضي على أمّها دون توقف أو التفات مهما تكن الظروف والمشقات، فكأنها تباري الزمان نفسه وتصاوله، وتقف له رصداً ولو إلى حين"[٣٥].

من أجل هذا حصّن الشاعر ناقته وأمدها بكل ما يملك من أسباب القوة، فقد غذاها حتى علا سنامها واكتنز، وجعلها مقلاتاً لم تهدر طاقتها بكثرة الحمل والإرضاع، وتخيرها من أكرم الإبل وأنجبها، فكأن مواقع ثفناتها لصغرها معرّس القطا الجوني، وكأن مناخها ملقى لجام، يريد أنها إذا بركت تجافت عن الأرض، وذلك لعتقها وكرمها وبقاء قوتها. وتخيّرها قلوصا شابة فصريف أنيابها كصوت الحمام. هكذا أبدع الشاعر ناقته وسواها بخياله وإحساسه، فكانت "**ذات لوث عذافرة كمطرقة القيون**"،... وليس من وظيفة لمظاهر قوة الناقة سوى تغذية فكرة (الصلابة) في مقارعة الدهر، أو قل تغذية الصورة "**كمطرقة القيون**"[٣٦].

ويتوقف الناقد عند البيت القائل:

بصـــــادقةِ الوجيفِ كأنَّ هـرّاً   يُباريهـا ويأخـذُ بالوضينِ

ليلفت أنظارنا إلى صورة (الهر) الذي يخدش الناقة ويظفّرها على امتداد الرحلة، فتقلق وتضطرب وتغذّ السير عجلى لا تلوي على شيء ، ... فلا تقوى على أمر – أيّ أمر إلا أن تغذّ السير "**بصادقة الوجيف**"، فكأنها تطارد عدوّاً خرافيا غامضا، أو تفر من كابوس غامض لا يزال يقلقها ويروّعها. أو قل: إن الزمان الذي يخدّش ظفره الوجوه يعارض (المثقّب) ويخدشه ويظفّره ويقلقه طوال رحلة الحياة فلا يملك إلا أن يمضي مروّعاً

تسوقه الأقدار، وتتصرّف به الأسباب، وتخلف ظنونه الليالي، وتمكر به، فيزداد إحساساً بالعجز ووعياً بالقوة، وتسربله حيرة عقلية قاسية!!.

ولكن الناقة - أو الشاعر - لا تستسلم، بل تستجمع قواها، مؤرقة بفكرة (الرحيل) إلى ذلك المجهول الغامض، فتغدو سفينة ماهرة تصارع الأمواج العاتية وتعلو عليها، ولا أحد يعرف إلى أين تتجه؟. أرأيت كيف تلتّف الصورة حول نفسها؟ وكيف تتداخل مستويات الشعر الصريحة والغامضة؟ وهل كان (المثقِّب) يعرف إلى أين يتجه حقاً؟ ألم يكن الغموض يلفّ ذلك المجهول الذي يسعى إليه، ولكنه على الرغم من ذلك لا يكفّ عن الرحيل بحثاً عن السرّ "**المغيّب**"؟[٣٧] حيث ترقد الأسرار، وتتلفّع بضباب الخيال. إن المشكلة التي كانت تؤرق عقل (المثقِّب) وروحه لم تكن مشكلة عارضة، بل كانت مشكلة في صميم الوجود الفردي والاجتماعي، أو قل: هي مشكلة الشاعر الذي انتدبه القدر ليعبر عن هموم مجتمعه وأحلامه. إنها مشكلة الزمان الآتي بالمجهول أو "**المغيّب**" بتعبير (المثقِّب) نفسه.

حقا، لقد أبدع الدكتور (وهب) في تفسيره وتأويله لصورة (الناقة) بوصفها معادلاً موضوعيا لذات الشاعر، وما توصّل إليه ليس بالأمر الهيّن ولا اليسير. ونحن لا نختلف معه في هذه (الرؤية)؛ لأن الناقة - كما هو معروف عند الشعراء الجاهليين - تمضي هموم الشاعر وتسليها إما بالرحلة في دروب الصحراء وتأمل الكون وما يضطرب فيه، والتماس العزاء مما حلّ به، والتسرية عن النفس، وإما باتخاذها قناعاً أو معادلاً شعرياً له يلقي عليه كثيراً مما في نفسه فيتخفف من وطأة مشاعره وهمومه.

ويمكن أن نوجز ما تقدّم من عرض لهذه القراءة، في جملة من النقاط التي تتمحور حولها؛ وذلك في محاولة منّا لاستيعابها، وتحديد أفكارها الرئيسة، وهي:

- التركيز الشديد على صورة الناقة بوصفها معادلاً موضوعياً رئيساً للذات الشاعرة، مع نوعٍ من المزاحمة الفنية والشعورية للذات في مقابل تلك الصورة.

- إنَّ ثمة تكاملاً بين كلٍ من صورة الناقة وصورة المرأة وصورة الصديق (عمرو) من حيث الخصائص النفسية. مما يشير إلى أن كلاً من تلك الصور يمكن أن يكون قناعاً فنياً للذات الشاعرة التي اختبأت خصائصها النفسية وراء تلك الصور.

- على الرغم من أهمية موضوعات القصيدة المتعدّدة والمختلفة (الناقة والمرأة والصداقة والمستقبل المريب)، فإن الرؤية العامة للقصيدة تتجاوز ذلك، لتعلن الخوف من الزمان، للتعبير عن مشكلة في صميم الوجود الفردي والاجتماعي. وهو ما تؤكده نماذج كثيرة في الشعر الجاهلي عموماً.

- ومما يؤكد تلك الرؤية العامة ذات البعد الوجودي أنَّ القصيدة تقوم على التقابل بين صورة الناقة وصورة الهرّ الذي "**يباريها ويأخذ بالوضين**". وهو ما يمكن اعتباره نوعاً من الصراع الحاد بين الإنسان والدهر الذي يصعب التغلب عليه – أو يستحيل – مما يعمّق معاناة الإنسان (أو الناقة في مقابل الهرّ). وهذا ما يَسِمُ رؤية القصيدة بالبعد المأساوي علاوة على البعد الوجودي والاجتماعي. أما فحوى المأساة، في هذه الرؤية، فيكمن بين إحساس الشاعر بالعجز ووعيه بالقوة.

وإن كانت هناك بعض الشوائب فهي – في الحقيقة – لا تلغي قيمة قراءة الدكتور (وهب) التي تختزل قدرة تحليلية ونقدية ثاقبة، ولكن السؤال

الذي يطرح نفسه الآن، هل (مقولة القصيدة) ... ا) يتمثل في هذه الناقة التي لم تكن مقصودة لذاتها بل كانت معا... اً للشاعر نفسه؟ وهل (الناقة) كل شيء في القصيدة؟ لماذا هذا التر... ...دي؟ أين مكر الأقدار؟ أين المرأة؟ أين الصداقة؟. كلها موضو... ...مل هذه (الرؤية) أو (الموقف). ولكن الدكتور (وهب)لم يتوقف ... يلاً؛ لغموضها، أو قل لعدم وضوح الرؤية فيها، أو لأنه وضع قد... وسابقة أراد أن يثبت صحتها، فلم يرد أن يتوغل في خفايا النص.

لقد تناسى ناقدنا أن الشاعر بفاتحته لا ... على هذا النحو – إنما حقق شيئاً ذا دلالة دقيقة، وهو الإشارة إلى ال... المقصود الذي سيتحدث عنه، ذلك أنه ادّعى أن (فاطمة) محبوبة له... محباً، وخصّها بنداء مرخّم دون غيرها من الأسماء المحيطة به ... حياته، إنه اختيار فني وما كان اختياره عبثاً، يقول الراجز:[٣٨]

فاطِــــمَ! رُدِّي لي شَذا من نَفْسي ... و... الأمـــــرِ مثلَ اللَّبْسِ

ويؤكد عدم العبثية قول امرئ القيس في ...[٣٩]

أفَاطِــمَ مَهْــلاً بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّلِ ... وإنْ كُنْتِ قَدْ أَزْمَعْتِ صَرْمِي فَأَجْمِلِي

ولا نريد أن نستكثر من الشواهد ا... فيها (فاطمة) مقترنة بالصرم، فحب فاطمة حب مقطوع لا سبيل ... وصله، جذمت حباله و صرمت علائقه؛ ومن ثم أرادها الشاعر (... لأن الفطم قطع، وهو مرتبط بطبيعة الموقف الذي سيتحدث عنه ... البداية يقرر رفضه للملاطفة والمهادنة، يريد أن يضع حداً فاصلا ... لبعض الأمور، لا لبس فيه ولا غموض، وكيف يجد السبيل إلى هذا ... يحمل على صاحبته ويشتد معها ويشد عليها، بل دعا إلى قطع العلاقات ... ...زيزاً في خطابه[٤٠]. إنه

يطلب وصالها في شيء من الجدال المنطقي العنيف، فقربها منه وجوارها له لا يغنيان عنها شيئاً إذا لم يصحبهما الوصل، وصاحبنا متعجل ملحّ مشفق من خيبة الأمل، لا يطمئن إلى الوعد، ولا يستريح إلى الأمل[٤١].

كما أنه تغافل أيضاً عن الأبيات التي راعت الناس جميعاً:

إلى عمرٍو ومِنْ عمروٍ أَتَتْنِي أخي النَّجَدَاتِ والحِلْمِ الرَّصِينِ
فإمَّا أنْ تَكُونَ أخــي بحَقٍّ فأعرفَ مِنْكَ غَثِّي مِنْ سَمِينِي
وإلاَّ فاطَّـرِحْنِي واتَّخِـذْنِـي عَـدُوّاً أَتَّقِيـكَ وتَتَّقِينِـي

فالشاعر يتوجه بهذا الحديث إلى صديقه (عمرو) – وهو حديث شديد الاقتضاب– فيعاتبه عتاباً ساخطاً متذمّراً نحسّ فيه بمرارة الشكوى، والعجز عن المواجهة والارتقاء إلى مستوى الندّ، والغموض المؤرق القاسي[٤٢].

هذا كل ما قاله في هذه الأبيات، ولم يحاول أن يربطها ببقية أجزاء القصيدة. فليس من اليسير أن يواجه إنسان صديقه بما يوشك أن يقطع العلاقات فصما لما اتصل، وهدماً لما انبنى، إنه في حاجة إلى تلمّس الأسباب وتهيئة النفس لهذه المواجهة القاسية. من أجل ذلك، كان قويّ النفس، شديد الحزم، يكاد ينتهي إلى شيء من الغلظة. إن أناساً أكثر تعلقاً به من صاحبه صرم العلاقات معهم، ومن ثم كان التمهيد لهذه المواجهة التي يعلنها بعد صريحة واضحة، وهي الغاية التي يسعى إليها الشاعر إذ قد بلغ السيل الزبى وجاوز الحزام الطبيين[٤٣].

ولكنه يقرر أن الشاعر أرهقه الزمان، وأنهكته مرارة التفكير فيه، فاشتبهت عليه المواقف، وحار في أمرها، فالغموض يكتنفها من كل جانب: موقف (فاطمة) منه غامض، وموقف صديقه (عمرو) منه غامض، وموقف

الحياة منه غامض. إنه يأبى أن يستسلم لعجز (العقل)، ويصر على اكتشاف أسرار الزمان، ومعرفتها معرفة صافية نقيّة، ولكن الزمان خصم مراوغ، ومعرفة أسراره مطلب قصيّ معاند. وبين الإحساس بالعجز والوعي بالقوة تكمن مأساة (المثقِّب)[٤٤].

وما أدْرِي إذا يَمَّمْتُ أمْـــراً أُريدُ الخَيْرَ أَيُّهُمَا يَلِينِـــي
أَأَلْخَيْـــرُ الذي أنَا أبتَغيـــه أمِ الشـــرُّ الذِي هوَ يَبْتَغِينِـــي؟
دعي ما قد علمت سـأتّقيـــه ولكــــن بالمغيَّبِ نبئينِـــــي

إن الأشياء الغامضة تحث العقل على ابتكارات جديدة[٤٥]، فما أجمل تصوير (المثقِّب) لمكر الأقدار بالناس! فهو يبتغي الخير حين يقصد إلى أمر من الأمور، ولكن الشر كامن في هذه الدنيا، يترصد له حيناً، ويسعى إليه حيناً آخر، وهو في حيرة لا يدري أينتهي إلى ما يريد من خير أم يقع فيما يريده الشر؟.

نتوصل – بعد ذلك كله – إلى القول بأن فهم الشعر الجاهلي ليس بالأمر الهين ولا اليسير، ومن أجل ذلك تعددت مناهج تفسيره: فمن التفسير الانطباعي، إلى التفسير النفسي، فالأسطوري، فاللغوي بصيغتيه الجمالية والحداثية، ثم المنهج الفني الذي دعا إلى إعادة تفسير البناء الشكلي للقصيدة القديمة؛ لاستخلاص رموز لأغراضها ومعانيها عن طريق التحليل الفني لصورها وأساليبها.

لقد مهدت هذه المقاربات النقدية الحديثة، بخصوبتها وتكاملها وجدة أفكارها – على الرغم من التباين الواضح في بعض منها بين التنظير والتطبيق – لأن تصبح القراءة التأويلية للشعر الجاهلي منهجاً محفِّزاً للباحثين في تجديد قراءته وتفسيره، من أجل اقتناص ما هو ممكن من المعنى

والدلالة. فالدلالة لا يمكن أن تمنح نفسها بسهولة - كما رأينا - والنص المتميز نص يمتلك دلالات مفتوحة تتكشف حيناً، وتحتجب حيناً آخر، بانتظار رؤى نقدية جديدة. وهذا ما يمنح المشروع النقدي انفتاحه ومشروعيته وتواصله.

هوامش البحث:

---

١ – نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، ط: ٣، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٥م، ص: ٢٤.

٢ – بدأت حركة الشكلانية في روسيا عام ١٩١٤م ببحث لـــ (فيكتور شلوفسكي) حول الشعر المستقبلي، بعنوان (انبعاث الكلمة من جديد) . من أشهر رواداها: شلوفسكي، وموخاروفسكي، ورومان جاكوبسون، الذي يعد أشهرهم على الإطلاق، والذي أسس مع مجموعة من زملائه دائرة براغ اللغوية في تشيكوسلوفاكيا المعروفة باسم (مدرسة براغ)، [المرجع السابق، ص: ٤٥ ومابعدها، ص: ١٠٨ وما بعدها].

٣ – يعد النقد التطبيقي بريطانياً من الدرجة الأولى؛ حيث اعتمد في الجامعات ومازال كذلك.

٤ – اشتق اسم هذا المنهج (النقد الجديد) من كتاب لـــــ (جون كرو رانسوم) (١٩٤١م)، بدأ في أمريكا ثم انتقل إلى انجلترا، ومن أشهر أعلامه: (آيفور أرمسترونغ ريتشاردز)، و (توماس ستيرنز إليوت)، و(كليانث بروكس)، و(ألن تيت)، و(جون كرو رانسوم)، و(روبرت بين وارين)، [راجع: دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي وسعد البازعي، ط: ١، ١٩٩٥م، ص: ١٣٩].

(وقد دعا (إليوت) في نظريته النقدية إلى عزل النصوص الشعرية عن ذوات مبدعيها وظروف الحياة من حولهم، وتحليلها تحليلاً جمالياً يرصد عناصرها الفنية الكامنة في الشكل دون المضمون، وهذا اتجاه ينتمي في الحقيقة إلى المرحلة الأولى من حياته النقدية، ولكنه لم يلبث أن تحول واتجه في المرحلة الثانية من حياته النقدية إلى تأكيد الصلة القائمة بين النص وصاحبه وظروف بيئته، وذلك من خلال تبنيه لمبدأ نقدي جديد أحدث آثاراً عميقة في حركة النقد الحديث، وهو (المعادل الموضوعي) Objective Correlative . ويقصد به التعبير اللاشخصي أو اللاذاتي عن المشاعر والانفعالات الذاتية، وذلك بشكل حسي تصويري، بحيث يبدو هذا الشكل تمثيلاً للذات ومستقلاً عنها في الوقت نفسه. وبهذا فإن قيمة الشعر لا تتأسس على مشاعرنا الذاتية، وإنما على صياغة تلك المشاعر في صور حسية

تبدو لا ذاتية أو موضوعية. [راجع: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، ط: ٣، دار الفكر العربي، (د/ت)، ص: ٢٣٠].

٥ - البنيوية حركة أساسها فرنسا. أبرز مؤيديها رولان بارت، وليفي شتراوس، ومايكل فوكو. بدأت بعد الحرب العالمية الثانية، وبلغت ذروتها في الستينيات. تأثرت كثيراً بالشكلانية ومدرسة براغ. [راجع: نظرية البنائية في النقد الأدبي، وراجع أيضاً: البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، تحرير: جون ستروك، ترجمة: جابر عصفور، عالم المعرفة، الكويت، فبراير ١٩٩٦م].

٦ - أطلق اسم ما بعد البنيوية على حركة نشأت في فرنسا كردة فعل ثائرة على البنيوية، وذلك برفضها الإقرار بوجود بنى ثابتة لا تتغير. فالبنى غير مستقرة وفي تغير مستمر، مما مهد الطريق للتفكيكية التي لا تختلف كثيراً عنها، ومن أسمائها اللامعة: جان لاكان، وجوليا كريستيفا. [راجع: البنيوية وما بعدها].

٧ - ارتبطت حركة التفكيكية باسم الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا. تقوم على نسف أسس البنيوية من خلال سعيها إلى تفكيك مسلمات النص وزعزعة استقراره، واعتبار تأويل النص وسيلة لإخراج مكنوناته المكبوتة لتفكيكها من جديد، في سلسلة لا نهاية لها. [راجع: الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، عبد الله الغذّامي، ط: ٢، ١٩٩١م، ص: ٥٦ وما بعدها. وراجع أيضاً: ما كتبه (جوناثان كلر) عن (جاك دريدا) في البنيوية وما بعدها، ص: ٢٠٧ وما بعدها].

٨ - ينضوي تحت منهج الأسلوبية مناهج عدة، تختلف باختلاف نقطة ارتكاز كل منها. فمن الأسلوبية الأدبية التي تركز على قراءة النص الأدبي؛ إلى الأسلوبية اللغوية التي تركز على السمات اللغوية الأسلوبية الشكلية أكثر من تركيزها على الوظائف والمدلولات الأسلوبية؛ فالأسلوبية الوظيفية التي تعد مصطلحاً آخر للأسلوبية الأدبية؛ فالأسلوبية العامة التي تركز على دراسة النصوص غير الأدبية دراسة

أسلوبية؛ فالأسلوبية الإحصائية التي تعتمد الإحصاء في دراسة أسلوب النص؛ فالأسلوبية التأثيرية التي تعتمد القارئ محور النص والتحليل، فأسلوبية المؤلف التي تقتفي آثار مقاصده في النص، وغيرها. لكن أشهرها وأوسعها انتشاراً وتطبيقاً هي الأسلوبية الأدبية، وهي التي تعنينا هنا في قراءة النص. وعلى الرغم من تباين هذه المناهج إلا أن هناك طرائق عدة مشتركة في الدرس الأسلوبي، وهي: (الإحصاء والمقارنة والتصنيف). [راجع: النقد الأدبي الحديث: مناهجه وقضاياه، سعد الدين كليب، منشورات جامعة حلب، سوريا، ١٩٩٨م، ص:١٦٠ وما بعدها].

٩ - درس السيمولوجيا، رولان بارت، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٥م، ص: ٨٧ . وراجع أيضاً: عصر البنيوية: من ليفي شتراوس إلى فوكو، إديث كيرزويل، ترجمة: جابر عصفور، ط: آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، ١٩٨٥م، ص:٢٨٥ .

١٠ - من أمثال: (وولفغانغ أيزر Iser)، و(هانز روبرت يوس Jauss).

١١ - ميز الدكتور (جابر عصفور) بين النص والعمل الأدبي مشيراً إلى جملة من الخصائص أهمها: (انفتاح النص)، [راجع: آفاق العصر، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م، ص: ١٨٥، ١٨٦ .

١٢ - أطلق الدكتور عبد السلام المسدي على بعض دراساته النقدية لعدد من النصوص الأدبية مصطلح (قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، ١٩٨٤م)، كما عدَّ الدكتور (عبد الله الغذّامي) دراسته التحليلية لشعر حمزة شحاتة نموذجاً للقراءة التفكيكية - والتي يطلق عليها مصطلح القراءة التشريحية Deconstruction . وذلك في كتابه (الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية - قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، ١٩٨٥م)، وأظنها أول دراسة نقدية عربية تعلن انتماءها لمنهج القراءة التفكيكية، إذ أغلب القراءات النقدية الأخرى هي ذات اتجاهات بنيوية أو أسلوبية أو تقليدية. ويقدم الدكتور (عبد الملك مرتاض) تجربة قرائية أخرى لقصيدة عربية معاصرة للشاعر اليمني الدكتور (عبد العزيز المقالح) تحت عنوان: (بنية الخطاب الشعري - دراسة تشريحية

لقصيدة: أشجان يمنية، ١٩٨٦م)، وهي في الواقع لا تنتمي إلى منهجية القراءة التشريحية أو التفكيكية بل تزاوج بين القراءتين البنيوية والتقليدية. وقد سبق للدكتور (محمد مفتاح) أن قدَّم تجربة نقدية صعبة عند قراءته لقصيدة ابن عبدون النونية في كتابه (تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص،١٩٨٥م). أما الدكتور (كمال أبو ديب) في تطبيقه للمنهج البنيوي على الشعر الجاهلي في دراسته الرائدة (الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، ١٩٨٦م) فيعتمد على الدراسة الموروفولوجية التي قام بها (فلاديمير بروب) عن الوحدات البنائية المكونة للحكايات ومفردات (ليفي شتراوس) – حين قدَّم أنضج تصور للنظرية البنائية من خلال دراسته للجانب الأنثروبولوجي – وهو ما يناقض ما ادعاه بأنه يقدم مذهباً بنيوياً عربياً أصيلاً يفوق بكثير جداً ما قدمه الغربيون.

١٣ – اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، فاضل ثامر، ط: ١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٤م ، ص: ١٩٣.

١٤ – مقدمة في نظرية الأدب، عبد المنعم تليمة، ط:٢، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩م، ص:٨٢ وما بعدها .

١٥ – في الشعرية، كمال أبو ديب، ط:١، بيروت، ١٩٨٧م، ص:٥٨.

١٦ – اللغة الثانية، ص:٢١١.

١٧ – مقدمات منهجية، جابر عصفور، بحث منشور ضمن أعمال مؤتمر (قراءة جديدة لتراثنا النقدي)، منشورات النادي الأدبي، جدة، ١٩٩٠م، المجلد الأول، ص: ١١٢،١١٣.

١٨ –المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة، الكويت، إبريل ١٩٩٨م، ص: ٥٢ .

١٩ – اللغة الثانية، ص: ٢٤٥ ، ٢٤٦ .

٢٠ - شعرنا القديم والنقد الجديد، وهب أحمد رومية، عالم المعرفة، الكويت، مارس ١٩٩٦م .

٢١ - المرجع نفسه، ص: ٧ ، ٨ .

٢٢ - المرجع نفسه، ص: ٢٣ ، ٢٤ .

٢٣ - حضور الدلالة وغيابها (وجهة نظر لغوية في قراءة النص)، محمد ربيع الغامدي، (بحث منشور في عدد خاص عن قراءة النص)، مجلة علامات في النقد، منشورات النادي الأدبي، جدة، مج١٠، ج ٣٩، مارس ٢٠٠١، ص: ٩٥ .

٢٤ - شعرنا القديم والنقد الجديد، ص: ١٤٧، ١٤٨.

٢٥ - المرجع نفسه، ص : ١٤٨.

٢٦ - راجع: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، نجيب محمد البهبيتي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٢م ، ص: ٩٨ وما بعدها.

٢٧ - الشعر الجاهلي: قضاياه الفنية والموضوعية، إبراهيم عبد الرحمن، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٥م، ص: ٢٤٦ وما بعدها .

٢٨ - قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٩م، ص: ١٥٩، ١٦٠.

٢٩ - لُقِّبَ بـــ (المثقب) لبيت تناقله الرواة، وهو:

ظَهَرْنَ بِكِلَّةٍ وَسَدَلْنَ أُخْرَى   وَثَقَّبْنَ الْوَصَاوِصَ لِلعُيُونِ

ولا غرابة في هذا! فمن ثقَّب البراقع خليق أن يعرف بهذا التثقيب. أما اسمه فقد اختلفوا فيه، فيسميه بعضهم محصن، ويسميه بعضهم عائذ بن محصن، ويسميه آخرون عائذ الله بن محصن، ويحفظون له نسباً في عبد القيس من قبائل ربيعة التي كانت تسكن البحرين، واتصل بعمرو بن هند، ومدح النعمان بن المنذر. ويزعمون أنه مات سنة ٥٨٧م . [راجع: طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، (د/ت)، ص: ٢٧١.

٣٠ – الشعر والشعراء، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، ١٩٨٢م، ١ / ٣٩٥ .

٣١ – شعرنا القديم والنقد الجديد، ص: ١٩٠.

٣٢ – حديث الأربعاء، طه حسين، ط: ١٢، دار المعارف بمصر، ١٩٧٦م ، ص: ١٦٥.

٣٣ – شعرنا القديم والنقد الجديد، ص: ١٩٣ وما بعدها.

٣٤ – المرجع نفسه، ص: ١٩٤ وما بعدها.

٣٥ – المرجع نفسه، ص: ١٩٨.

٣٦ – المرجع نفسه، ص: ١٩٩، ٢٠٠.

٣٧ – المرجع نفسه، ص: ٢٠١ وما بعدها.

٣٨ – لسان العرب، ابن منظور، ط:٣، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٩٣م، مج: ٧، ص: ٦٣، (شذا).

٣٩ – شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، لأبي بكر محمد بن القاسم الأنباري، تحقيق: عبد السلام هارون، ط:٤، دار المعارف بمصر، ١٩٨٠م ، ص: ٤٢.

٤٠ – براعة الاستهلال في فواتح القصائد والسور، محمد بدري عبد الجليل، ط:١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ١٩٨٠م، ص: ٤٨.

٤١ – حديث الأربعاء، ص: ١٦٧.

٤٢ – شعرنا القديم والنقد الجديد، ص: ١٩٥.

٤٣ – براعة الاستهلال، ص:٥٠.

٤٤ – شعرنا القديم والنقد الجديد، ص: ٢٠٤.

٤٥ – الوعي والفن، غيورغي غاتشف، ترجمة: نوفل نيوف، مراجعة: سعد مصلوح، عالم المعرفة، الكويت، فبراير ١٩٩٠م ، ص: ٦٧.

ثبت المصادر والمراجع:

١- آفاق العصر، جابر عصفور، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م. للكتاب، الإسكندرية، ١٩٨٠م.

٢- البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، تحرير: جون ستروك، ترجمة: جابر عصفور، عالم المعرفة، الكويت، فبراير ١٩٩٦م.

٣- تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، نجيب محمد البهبيتي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٢م.

٤- حديث الأربعاء، طه حسين، ط: ١٢، دار المعارف بمصر، ١٩٧٦م.

٥- حضور الدلالة وغيابها (وجهة نظر لغوية في قراءة النص)، محمد ربيع الغامدي، (بحث منشور في عدد خاص عن قراءة النص)، مجلة علامات في النقد، منشورات النادي الأدبي، جدة، مج١٠، ج ٣٩، مارس ٢٠٠١ .

٦- الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، عبد الله الغذّامي، ط: ٢، ١٩٩١م.

٧- درس السيمولوجيا، رولان بارت، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٥م.

٨- دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي وسعد البازعي، ط: ١، ١٩٩٥م، ص: ١٣٩].

٩- شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، لأبي بكر محمد بن القاسم الأنباري، تحقيق: عبد السلام هارون، ط:٤، دار المعارف بمصر، ١٩٨٠م.

١٠- الشعر الجاهلي: قضاياه الفنية والموضوعية، إبراهيم عبد الرحمن، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٥م.

١١- الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، ط: ٣، دار الفكر العربي، (د/ت).

١٢- شعرنا القديم والنقد الجديد، وهب أحمد رومية، عالم المعرفة، الكويت، مارس ١٩٩٦م .

١٣- الشعر والشعراء، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، ١٩٨٢م.

١٤- طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، (د/ت).

١٥- عصر البنيوية: من ليفي شتراوس إلى فوكو، إديث كيرزويل، ترجمة: جابر عصفور، ط: آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، ١٩٨٥م، ص:٢٨٥ .

١٦- في الشعرية، كمال أبو ديب، ط:١، بيروت، ١٩٨٧م.

١٧- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٩م.

١٨- لسان العرب، ابن منظور، ط:٣، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٩٣م.

١٩- اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، فاضل ثامر، ط: ١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٤م.

٢٠- المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة، الكويت، إبريل ١٩٩٨م.

٢١- مقدمات منهجية، جابر عصفور، بحث منشور ضمن أعمال مؤتمر (قراءة جديدة لتراثنا النقدي)، منشورات النادي الأدبي، جدة، ١٩٩٠م.

٢٢- مقدمة في نظرية الأدب، عبد المنعم تليمة، ط:٢، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩م.

٢٣- نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، ط: ٣، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٥م.

٢٤- النقد الأدبي الحديث: مناهجه وقضاياه، سعد الدين كليب، منشورات جامعة حلب، سوريا، ١٩٩٨م.

٢٥- الوعي والفن، غيورغي غاتشف، ترجمة: نوفل نيوف، مراجعة: سعد مصلوح، عالم المعرفة، الكويت، فبراير ١٩٩٠م ، ص: ٦٧.